Sturm=Bücher

VII

# Zur neuen Kunst

Adolf Behne

Zweite Auflage

Verlag Der Sturm / Berlin W 9
1917





# Verlag Der Sturm / Berlin W 9

## Sturm=Bücher

I. **August Stramm**
Sancta Susanna
II. **August Stramm**
Rudimentär
III. **Mynona**
Für Hunde und andere Menschen
IV. **August Stramm**
Die Haidebraut
V. **August Stramm**
Erwachen
VI. **Aage von Kohl**
Die Hängematte des Riugé
VII. **Adolf Behne**
Zur neuen Kunst
VIII. **August Stramm**
Kräfte
IX. **Aage von Kohl**
Die rote Sonne
X. **Aage von Kohl**
Der tierische Augenblick
XI. **August Stramm**
Geschehen
XII. **August Stramm**
Die Unfruchtbaren
XIII. **Peter Baum**
Kyland
XIV. **Lothar Schreyer**
Jungfrau

Jedes Buch 50 Pfennig

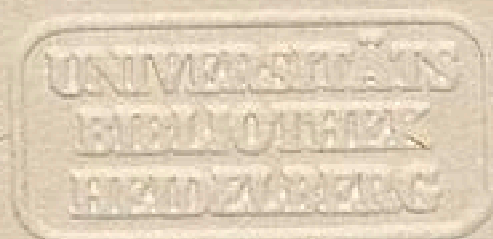
# Sturm=Bücher
VII

# Zur neuen Kunst

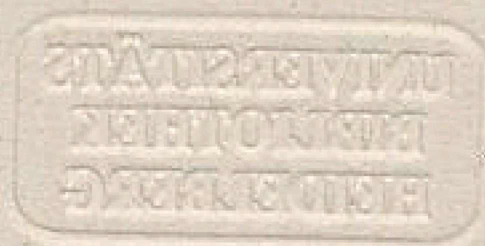
Adolf Behne

Zweite Auflage

Verlag Der Sturm / Berlin W 9
1917



Meinem Bruder



Ein Vorurteil des Publikums ist es, sich der Kunst vornehmlich auf dem Wege oder besser Umwege des Begriffes zu nähern. Jeder Begriff ist eine Abstraktion, und die Abstraktion ist etwas Zeitloses. Jeder wirkliche reale Gegenstand aber steht in der Zeit und ist durch sie bedingt. Hier liegt der Stoff zu einem Konflikt. Denn beziehe ich den realen Gegenstand x in eine begriffliche Operation ein, so gehen seine zeitlichen Elemente mehr oder weniger unter. Die zeitlichen Elemente machen aber oft Entscheidendes aus, denn in ihnen liegt das Individuelle und Besondere. Gerade für die Kunst ist es eine Gefahr, wenn zeitlose Begriffe das Einmalige, Lebendige ersticken. Der Begriff „Naturalismus“ macht das Wirken von hundert Künstlern prinzipiell gleich, während es sich in Wirklichkeit fast jedesmal um etwas anderes handelt, um ein ganz anderes Erlebnis für Giotto, ein ganz anderes für Dürer, ein ganz anderes für Manet.

Das Arbeiten mit Begriffen macht in der Kunstbetrachtung leicht blind für das, was ist,

besser gesagt, es macht weitsichtig! Der Betrachter sieht über das Werk des Künstlers hinaus, er stellt sich ein auf etwas, das eine ganze Strecke weiter liegt. — Man zeigt ein Bild von Kandinsky. Der Bürger sieht es kaum an, höchstens eine Sekunde; aber er hat sofort unzählige Begriffe, mit denen er glaubt, Kandinsky erschlagen zu können und zu sollen. Er redet sogleich mit Heftigkeit, errichtet Mauern, baut Schranken, stabiliert Axiome, er spricht — nicht etwa von dem vorgelegten Bilde des Kandinsky, kaum von Kandinsky überhaupt, er spricht von „diesen Neuen", den „Jungen", den „Leuten vom Sturm"; er schafft eher ein vollständiges System der Aesthetik, als daß er das vorgelegte Bild von Kandinsky nur etwas genauer betrachtete. Wahrscheinlich hat er es inzwischen überhaupt schon vergessen. Er hätte dieselbe Rede gehalten, wenn man ihm einen Holzschnitt von Boccioni oder eine Zeichnung von Kokoschka gezeigt hätte. Es muß also doch wohl leichter sein, mit Begriffen mehr oder minder logisch zu arbeiten, als seine Sinne zu konzentrieren; man geht um ein neues Erlebnis mit Begriffen herum. Schon Nietzsche hat den „ausgehöhlten Bildungsmenschen" gescholten, der, „es mag was Gutes und Rechtes geschehen, als Tat, als Dichtung, als Musik," sofort über das lebendige Werk hinwegsieht und den Autor mit Hilfe von Begriffen

seziert, auseinanderreißt, weislich neu zusammenfügt und im Ganzen vermahnt und zurechtweist. (Unzeitgemäße Betrachtungen II 5)

Noch wollen es ja die meisten nicht wahrhaben, daß in der neuen Kunst Schönheiten vorhanden sind, und wenn diese Meisten, statt zu lernen und zu suchen, vorziehen zu spotten und zu lachen, so werden sie sich noch etliche Zeit in der „kompakten Majorität“ befinden. Aber eines schönes Tages bestimmt nicht mehr! Was vor den neuen Kunstwerken den ungeübten Betrachter zum Widerspruch und zum Spott reizt, das ist die starke Abwendung von der Natur, die er, nur allzu unbedacht, als Nichtkönnen interpretiert. In Wahrheit liegt hier wiederum ein Vorurteil des Publikums vor, das, anstatt die Kunst eben als K u n s t zu nehmen, sie in ein Abhängigkeitsverhältnis zur Natur bringt, und, anstatt geradeaus auf die Kunst zuzugehen, einen U m w e g über die Natur macht.

Und ist es nicht seltsam, daß das gleiche Publikum die Jungen von einst, die Liebermann und Uhde und Israels, gerade wegen ihres Naturalismus anfeindete? Wird der engere Anschluß an die Natur gescholten, wird Abkehr von der Natur bespottet, was soll der Künstler? Soll er den bequemen Mittelweg zwischen Natürlichkeit und Idealität wandeln, der so reizlos ist und den das Publikum so liebt? Uebrigens ist es nicht zweifel-

haft, daß dem Publikum ein gesteigerter Realismus, auch wo es von ihm abgestoßen wird, noch immer verständlicher ist, als die bewußte Abkehr von der Natur. Und eben deshalb wird es noch eine gute Weile haben, bis die neue Kunst und das Publikum sich gefunden haben werden. Das Publikum soll plötzlich den Gedanken aufgeben, daß eine Zeichnung, eine Skulptur, ein Bild als Wiedergabe eines Naturobjektes zu betrachten sei, und daß deshalb aus größerer oder geringerer Naturähnlichkeit der kritische Maßstab für die Kunst genommen werden müsse, notabene: Aehnlichkeit nicht mit der wirklichen, wahren Natur, sondern mit der mehr oder weniger sentimentalen Natur des Publikums. Das wird eine um so tiefere, gewaltigere Revolution für das Publikum bedeuten, als ja die letzte Phase der Kunstgeschichte, der Impressionismus, die Manie des Vergleichens mit der Natur zu befestigen nur zu sehr geeignet war. Denn eine Manie ist es und bleibt es, im besten Falle ein Surrogat!

Wo steht denn geschrieben, daß die Kunst hinter der Natur herzulaufen habe? Man mache sich klar, was doch „Kunst" ist, so wie man jede Sache im praktischen Leben aus ihr selbst heraus zu verstehen und zu erklären versucht! Die Malerei, um uns einmal auf diese zu beschränken, weil sie am meisten zum Vergleichen mit der Natur verlockt, die Malerei ist ein Arbeiten mit Farben,

mit Linien, mit Hell und Dunkel, sie ist das Füllen einer gegebenen Fläche aus Papier oder Leinewand! Das ist gegeben. Wo wird hier eine Beziehung zur Natur notwendig gefordert? Sie ist hineingezwungen, das mache min sich klar. Und wie will man es rechtfertigen, wenn man vor einem Bilde stets etwas ganz anderes, eine völlig andere Welt, nämlich die Natur, heranzieht?

Auf jedem anderen Gebiete würde man das unsystematisch, unsachlich nennen. Was ich als Werk des Malers vor mir sehe, ist eine Fläche. Darauf sind Farbenkomplexe, rote, grüne, gelbe, blaue. Da sind Linien — geschwungene, gerade, fortlaufende, unterbrochene. Die Farben stehen untereinander in gewissen Verhältnissen. Eine einzige anders gedacht, und die Wirkung ist verloren. Die Linien stehen untereinander in unveränderlichen Beziehungen: eine Senkrechte weniger, eine Horizontale mehr, und das Bild ist nicht mehr wiederzuerkennen. Und schließlich stehen die Linien in Beziehungen zu den Farben. Aendern sich diese, so können jene nicht bleiben!

Das ist gegeben, das ist dem Publikum vom Maler zur Beurteilung vorgestellt. Und man redet — von der Natur! Kunstgesetze sind etwas völlig anderes als Naturgesetze — und man hört vor einem Kunstwerke nie von Kunstgesetzen, aber umso mehr von Naturgesetzen reden.

Dem, der ein wahres und inneres Verhältnis

zur Kunst hat, sind solche Ausführungen, wie die obigen, selbstverständlich, dem anderen erscheinen sie vielleicht wie eine Lästerung. Aber der Schritt, den die jungen Künstler jetzt tun, ist einer auf dem Wege zur reinlichen Scheidung, zur Klarstellung, zur Befreiung zweier durch Unverstand und Gewohnheit lange zusammengekoppelter Begriffe. Sein Ziel ist Aufhellung, bessere Luft, freieres Atmen, und wie alles, was auf dem Wege zur inneren Befreiung, zu größerer Reinheit getan wird, letzten Endes auch von e t h i s c h e r Bedeutung. Denn die Vorstellung, daß es sich in der neuen expressionistischen Kunst um Unreife, exzentrische Genialitätssucht und ähnliches handle, diese lege man beizeiten ab. Sie ist falsch. Man müßte doch wohl bei einigem guten Willen die Reinheit der Wirkungen in diesen Werken spüren können. Diese unverdorbenen reinen Farben, diese klaren, kräftigen Linien, diese deutlichen, großen Gegensätze von schwarzen und weißen Flecken, diese Helligkeit und Luftigkeit — können sie ganz ohne Wirkung bleiben?

Jedem, der einmal den alten, irreleitenden Umweg über die Natur verlassen hat, wird unmittelbar vor den neuen Bildern das Gefühl der Sicherheit, der Befreiung aufgehen. Die Natur ist e i n e Welt, die Kunst eine a n d e r e. Sie k ö n n e n nichts miteinander gemein haben. Und seit wir das wissen, erscheinen uns beide — weit gefehlt,

daß sie verloren hätten — doppelt mächtig und doppelt schön. Wir schaukeln nicht mehr zwischen dem lufterfüllten Raume und der bemalten Fläche unsicher hin und her, wir stehen auf gutem und festem Boden.

Möchte sich also das Publikum der neuen Kunst des Expressionismus mit Vertrauen und mit Interesse nähern. Möchte es versuchen, diese Kunst tief und vorurteilslos zu erleben! Das ist das Wichtigste, viel wichtiger, als eine Auseinandersetzung über die einzelnen Schulen des Kubismus, Futurismus, Neoimpressionismus usw. Das verführte den, dem die neue Kunst nicht schon innerlich etwas bedeutete, nur wieder auf den alten Umweg des begrifflichen Verstehenwollens historischer oder psychologische Konstruktionen. Zudem haben diese Konstruktionen wenig Wert. Das einzige, was man heute mit Bestimmtheit sagen darf, ist, daß im Ganzen der Expressionismus einen Gegenschlag gegen den Impressionismus bedeutet. Nun kommt es darauf an, das Publikum in einen inneren Kontakt mit dieser Kunst zu bringen. Dazu bedarf es einer pädagogischen Kraft. Psychologische und historische Entwicklungsschemen haben diese Kraft aber nicht. Mag das Publikum hundertmal zu hören bekommen und es vielleicht auch glauben, wie „es kam" — es wird dadurch nicht um einen Grad für die neue Kunst erwärmt — und darauf allein käme es doch an!

* * *

Wir, die wir heute leben, haben das seltene und große Glück, einen wichtigen Umschwung nicht allein der Kunst, sondern der ganzen geistigen Verfassung miterleben zu dürfen. Die Zeit, in der wir jetzt so selbstverständlich und so alltäglich leben, wird einer späteren Generation als ganz besonders groß erscheinen, groß wie die Epoche der frühen Antike, wie die Zeit der beginnenden Renaissance! Würde man nicht jeden Preis gern bezahlen wollen, wenn man das Zeitalter des Lorenzo Magnifico mitleben dürfte, wenn man Zeitgenosse sein könnte der umwälzenden Arbeiten eines Donatello, eines Brunelleschi, eines Lionardo da Vinci? Ist es nicht die stille Sehnsucht zahlreicher Kunstfreunde, dem Werden einer neuen Kunst aus aller Nähe und in persönlicher Teilnahme zusehen zu dürfen? Und nichts ist verständlicher als dieser Wunsch! Herrlich ist die Frische und die gesunde Herbigkeit einer Kunst, die noch im Wachsen, noch in ihrer ersten Jugend ist! Selbst wo sie ungebärdig, wild und fessellos ist, bleibt sie menschlich gewinnend! Jeder zieht wohl die gesunde Kraft, die über die Stränge schlägt, der überreifen Korrektheit vor! Freilich! zwischen dieser und jener liegt die Stufe der süßen Reife! Aber sie dauert gewöhnlich nur eine kurze Zeit — und während ungebärdige Jugendkraft die frohe Aussicht auf beglückende Reife läßt, haftet der überreifen Korrektheit der Begriff des Müden

an, des Zukunftslosen! Deshalb hört zum Beipsiel unser allgemeines menschliches Interesse an der italienischen Kunst mit dem Tode Michelangelos auf. Nicht als ob nicht auch später nch Talente aufgetreten wären, die etwas Respektables leisteten, sondern weil die Zeit nach 1550 nur noch vom Alten zehrte! Dagegen hat stets ein starkes Mitgefühl den frühen Künstlern um 1450 gehört, den Botticelli, den Donatello, den Filippo Lippi und Benozzo Gozzoli, wenn sie gleich in vielem noch ungelenk, spröde und „unreif" erscheinen! Was uns hier, und in a l l e n frühen Epochen einer Kunst fesselt, ist das Zukunftsvolle, das Ehrliche und Wahrhafte, das noch nicht gelernt hat, zu heucheln, um Erfolg zu schmeicheln oder „virtuos" zu sein!

Und diese Freude an einer jungen, herben und frischen Kunst können wir heute in reichem Maße erleben! Rings um uns wächst und regt sich eine neue Kunst — der Expressionismus.

Es ist freilich wahr, daß die Mehrzahl der Zeitgenossen diesem Werden und Wachsen noch fremd gegenübersteht! Man bezweifelt, daß hier eine neue Kunst heraufkomme, ja man will das neue Treiben hier und da überhaupt nicht als Kunst gelten lassen! Es ist das aufrichtig zu bedauern, nicht so sehr im Interesse der jungen Künstler, die schließlich doch den Sieg davontragen werden, als im Interesse der Allgemeinheit, die sich selbst um eines der stärksten Erlebnisse

bringt, die uns beschieden sein können. Für die Vergangenheit gibt man, wie wir gesehen haben, gern zu, daß es ein Glück ist, im Strome eines neuen Werdens zu leben, teilzuhaben an jedem überwundenen Hindernis, jeden Fortschritt, jede Förderung mitzuempfinden — weshalb versperrt man sich gegen dieses Glück, sobald es gegenwärtig ist? Deshalb, weil die neuen jungen Kämpfer noch keinen von der Geschichtsschreibung approbierten Namen haben! Die Botticelli, die Lionardo sind feste Größen. Zu ihnen darf man Vertrauen haben. Schade nur, daß die meisten, die heute zu Botticelli und Lionardo Vertrauen haben, vor 400 Jahren, als ihre Zeitgenossen, gewiß genau so feindlich sich zu ihnen gestellt hätten, wie sie es heute zu den Marc, Nolde, Heemskerck sind! Denn täuschen wir uns doch nicht! Vor vierhundert Jahren hatten auch jene Botticelli und Gozzoli und Filippo Lippi noch keinen Namen, waren sie genau so verdächtige Stürmer und Dränger, wie heute Léger oder Kandinsky! Die sich heute gegen den Expressionismus sperren, hätten sich genau so gegen Rembrandt, gegen Michelangelo gesperrt! Sie täuschen sich selbst, wenn sie glauben, sie hätten zur Zeit der Frührenaissance begeisterten Anteil genommen. Denn sie gehen in allem nach dem Erfolge, den sie erst abwarten. Wer aber, um Anteil zu nehmen, erst auf die allgemeine Anerkennung wartet, der muß es als sein Schicksal

in den Kauf nehmen, stets und überall zu spät zu kommen!

Mit diesen Zeilen nun will ich vertrauensvoll um einiges Verständnis werben, in der Ueberzeugung, daß man mich ruhig anhören will und nicht von vornherein meine Worte beiseite schiebt!

Es wird so häufig gesagt, es handle sich in der ganzen expressionistischen Kunst um Arbeiten von Menschen, die nichts können, die unfähig seien, durch ehrliche Leistungen Beachtung zu finden und die deshalb absichtlich sich toll und wild gebärden — nur, um von sich reden zu machen! — Welch ein Irrtum! Zunächst hat man ja diese gleichen Vorwürfe schon mindestens hundert Mal im Verlaufe der Kunstgeschichte erhoben! Vor zwanzig Jahren noch haben diese Worte den Impressionisten, den Liebermann, Uhde, Trübner, in den Ohren gegellt — Künstlern, die man heute zu den anerkannten Meistern rechnet. Und vor vierzig Jahren mußte Böcklin genau die nämlichen Vorwürfe über sich ergehen lassen! Jetzt wirft die ältere Generation der jüngeren Unfähigkeit und Oberflächlichkeit vor! Und wie töricht wäre es doch von den jungen Künstlern, absichtlich sinnlos zu malen! Sie sind zum größten Teil Menschen, die nicht eben mit großen Glücksgütern gesegnet sind und die auf den Verkauf ihrer Werke angewiesen sind! Wie aber sollten sie wohl Aussicht haben, mit „tollen“ Bildern mehr Geld zu verdie-

nen, als mit „normalen"? Jeder Gang durch eine Ausstellung lehrt doch zur Genüge, daß noch immer ganz unvergleichlich mehr „normale" Bilder gekauft werden! Wären also die jungen Künstler wirklich die Spekulanten, als welche man sie zuweilen hinstellt, so würden sie doch gewiß solche Bilder fabrizieren, die am ehesten Aussicht haben, gekauft zu werden, nicht aber solche, an denen die meisten Besucher mit einem Achselzucken vorübergehen! Und nur um Aufsehen um jeden Preis zu erregen, setzt sich ganz gewiß niemand hin und ringt im Schweiße seines Angesichts um ein neues Problem! Das ist eine ganz unmögliche und wilde Psychologie! In Wahrheit sind alle diese jungen Künstler sehr besonnene, ernste und kräftig-gesunde Menschen, die weit entfernt sind von dem Bilde, das sich vielleicht der erschrockene Zeitgenosse von ihnen macht, keine ästhetisierenden, übernächtigen Kaffeehausgäste, keine geistreichelnden Snobs! Wirklich nicht! Es sind Menschen, die völlig einfach und unauffällig sind und zu denen jeder Vertrauen hätte, der sie etwa zufällig kennen lernte!

Auch wer glaubt, es bereite diesen Künstlern ein Vergnügen, sich zehnmal am Tage schriftlich und mündlich als „Dekadenten", als „Macher" und als „Veitstänzer" erkärt zu finden, irrte sich sehr! Der mutete ihnen eine Perversität des Empfindens zu, die ihr gesundes und völlig natürliches Aeußere

durchaus abweist. „Man braucht sie nur einmal gesehen zu haben — es ist kein einziger darunter, von dessen rüstiger, fast derber Männlichkeit man nicht betroffen wäre. Selten dürfte die Dekadenz sich solcher Larven bedienen!“ Diese Worte schrieb einst der junge Julius Meier-Gräfe, als er zuerst für die Impressionisten in Deutschland eintrat, und sie fallen mir immer ein, wenn Julius Meier-Gräfe der Aeltere auf die Dekadenz der Expressionisten schilt! Man könnte das Persönliche der Expressionisten wirklich kaum besser schildern als mit Meier-Gräfes des Jüngeren, nur etwas pathetisch-sentimentalen, Worten: „Kein Schmachten schlummert in ihren Zügen, wohl aber das höchst wohltuend Gemächliche, der frommen Arbeit Feierabend. Würde ohne Nimbus!“ Nicht einer dieser verketzerten Expressionisten sieht aus, wie sie das Publikum sich schaudernd vorstellt. Sie alle sind menschlich prachtvolle Erscheinungen, gesund und heiter und alles Snobistische, das man ihnen nachsagt, ist ihnen fremd. Nichts liegt ihnen in Wahrheit ferner, als verblüffen zu wollen, als der Versuch, Aufsehen zu erregen! Und keineswegs genießen sie höhnische Kritik so wie andere das Lob! Auch sie haben den jedem Schaffenden eingeborenen Wunsch, verstanden und anerkannt zu werden!

* * *

Ist man berechtigt, den Begriff „Expressionismus“, der seinen Ausgang von der Malerei genommen hat, auch auf andere Gebiete, zunächst der Kunst, dann der geistigen Arbeit überhaupt, anzuwenden? Ich selbst habe mit einer solchen Uebertragung den Anfang gemacht, indem ich von einer expressionistischen Architektur sprach. Ich zögere nicht, den Begriff „Expressionismus“ auch auf die Dichtung und auf die Wissenschaft auszudehnen, ja ich halte es für durchaus möglich, in jedem Gebiete geistigen Schaffens eine bestimmte Arbeitsweise als „expressionistisch“ zu bezeichnen, im Gegensatz zu einer anderen, für welche sich das Schlagwort „impressionistisch“ von selbst darbietet.

Was ist, zunächst in der Malerei, der schließliche Sinn des Begriffes „Expressionismus“? Vergleichen wir das Schaffen eines impressionistischen Malers mit dem Schaffen eines Expressionisten.

Der Impressionist geht von der äußeren Erscheinung aus und strebt von ihr ins Innere, ins Wesentliche. Er sagt sich: greife ich nur die äußere Erscheinung so intensiv und so unmittelbar wie möglich, so muß ganz von selbst das innere Wesen der Bäume, der Landschaft, der Menschen herausspringen. Der Expressionist dringt in das Innerste der Natur ein, und erst, wenn er ihre Seele wahrhaft erlebt hat, fängt er an, zu schaffen — nicht, wie der Impressionist, von der äußeren Er-

scheinung her, sondern von innen heraus, von dem Erlebnis aus. Er geht also von etwas Geistigem aus, während der Impressionist vom Stoffe ausging. Nun ziehe man die Konsequenzen. Weil der Impressionist von etwas Stofflichem ausging, von etwas Gegenständlichem, können auch seine Mittel der Darstellung stofflich-gegenständlich sein. Es wird die Farbe des Himmels, des herbstlichen Laubes, eines Kleides, des Inkarnats auf die Leinwandfläche aufgetragen. Die Anwendung der Mittel wird beherrscht von dem Bestreben, eine möglichst direkte, möglichst genaue Relation zu der Erscheinungsform der Dinge herzustellen. — Der Expressionist geht nicht von etwas Stofflich-Gegenständlichem aus, sondern von etwas Geistigem, seinem inneren Erlebnis. Dafür kann er mit den Farbstoffen der Palette kein direktes Äquivalent gewinnen. Die Freude, die Furcht, die Zärtlichkeit, die Hingabe — sie haben keine Farbe, die er aufzutragen vermöchte, wie der Impressionist das Braun des Baumstammes oder das Grün des Laubes. Daraus folgt, daß der Expressionist die Farben (und von den Linien gilt natürlich das Gleiche!) nur als Symbole verwenden kann. Und daraus folgt weiter, daß die Leistung des Expressionisten kein Nachahmen in irgend einer Form mehr ist, sondern ein wahres Schaffen, ein Bilden, ein Gestalten! Der Impressionist läßt also seine Farbenwahl und seine Zeichnung mehr oder weniger von Ge-

sichtspunkten bestimmen, die an sich nichtkünstlerisch sind. Sein Schaffen ist ein Durcheinanderwirken künstlerischer Elemente mit außerkünstlerischen. Das künstlerische Element ist die Schönheit, Kraft und Harmonie der Farben und Formen, das außerkünstlerische ist die Unterordnung unter irgendeine bestimmte Erscheinung der Außenwelt. Da das Ziel des Impressionisten darin besteht, diese möglichst lebendig, möglichst unmittelbar, möglichst wahrhaftig darzustellen, können sich die künstlerischen Elemente seines Schaffens nicht rein und in ungebrochener Kraft aussprechen. Die Formel lautet für den Impressionisten letzten Endes so: er stellt die Wahrhaftigkeit in den außerkünstlerischen Beziehungen höher als die Wahrhaftigkeit in dem, was die „Kunst" selbst ist.

Demgegenüber stellt das Schaffen des Expressionisten ein Besinnen und Zurückgehen auf die Gegebenheiten seiner Kunst, in unserem Falle: der Malerei, dar. Es wird zunächst einmal geprüft, was überhaupt vorhanden ist und was, noch vor allem Losgehen auf einen Stoff oder ein Thema, die Grundlage des Schaffens bildet. Es wird das kunstwirtschaftliche Inventar aufgenommen. Die Meinung ist, daß man, um irgendeine Sache recht zu machen, am besten tut, sich die Voraussetzungen klar zu stellen und aus dem, was sachlich, faktisch und ganz reell-praktisch gegeben ist, das Weitere logisch und ohne Seitensprünge abzuleiten.

Man will keine Anleihen machen, um mehr zu scheinen, als man ist. Man will nicht, an einer Tradition, einer Autorität oder der suggestiven Gewalt der Massenüberzeugung hangend, sich einer Selbsttäuschung überlassen. Gegeben sind die Farben der Palette und eine Fläche, die die Farben aufnehmen kann. Geht nun der Maler daran, als Künstler mit diesem Material zu schaffen, so wird er vernünftigerweise in der Ausnutzung seiner Mittel bis ans Ende gehen, er wird seine Mittel nicht verkümmern lassen, wie es der Impressionist tut, wenn er ein prachtvolles, strahlendes Rot trübt und mehrmals bricht, aus keinem anderen Grunde, als um den momentanen Eindruck irgendeines Ziegeldaches „richtig" zu treffen. (Monets „Ansicht von Argenteuil" in der Nationalgalerie). Da die Außenwelt nie in dem Maße farbig ist, wie es innerhalb der Möglichkeiten der Malerei liegt, vielmehr stets farblose, graue, matte und stumpfe Elemente enthält, schließt die impressionistische Nachbildung der Natur notwendig ein Verkümmernlassen der Mittel ein, die doch nun einmal in der Kunst der Malerei geboten und begründet sind. Der Expressionist wird, in diametralem Gegensatz, seine Gesetze statt aus der Außenwelt aus dem Wesen seiner Farben ableiten, aus dem Verhalten und der Wirkung von Rot und Blau und Grün, denn in dem Verhalten dieser Farben ruhen wirklich unabänderliche, im Material

liegende Gegebenheiten seiner Arbeit. Kandinsky hat sie in seinem schönen Buche vom „Geistigen in der Kunst“ (1912) im Sinne eines malerischen Kontrapunktes untersucht und beschrieben. Im Wesen seiner Farben findet der Expressionist die innerlichen, sachlichen Notwendigkeiten, denen er Rechnung tragen muß, weil sie aus dem, was ihm gegeben ist, notwendig folgen. Aber niemals darf sich in seine Arbeit ein Moment einschleichen, das auf die Verwendung seiner Mittel von außenher Einfluß gewinnen will. Jede Kontrolle an der Naturrichtigkeit wird, als nicht in dem zugrunde liegenden Inventar enthalten, abgelehnt. Natürlich wird auch der Expressionist seine Farben mischen und gelegentlich trüben oder brechen. Aber er wird es niemals mit einem Hinweis auf die Außenwelt begründen, sondern lediglich dem „Prinzipe der inneren Notwendigkeit“ (Kandinsky) folgen. Der entscheidende Punkt ist, daß er in der Anwendung seiner Farben prinzipiell unbeschränkt ist, während der Impressionist, wie wir sahen, sich prinzipiell einer außerkünstlerischen Beschränkung in der Ausnutzung seiner Farben unterwirft. Im Schaffen des Expressionisten steht die innere Wahrhaftigkeit in der Verwendung der Mittel unbedingt höher als die Wahrhaftigkeit in den Beziehungen zur Außenwelt.

In einer solchen Auffassung der Schaffensweise scheint mir der eigentliche Sinn des malerischen

Expressionismus zu liegen. Also in einer Klarstellung der Grundlagen, in einer Reinigung der Prinzipien. Durch die Uebernahme aller möglichen Aufgaben, die nicht aus ihrer Natur, sondern aus der Natur der Außenwelt bestimmt wurden, ist die Malerei mit der Zeit korrumpiert und geschwächt worden. Sie wurde ausgeweitet und in die Breite getrieben, sodaß es vorübergehend scheinen konnte, es handle sich um eine Bereicherung. Man darf den Impressionismus getrost als die imperialistische Epoche der Malerei bezeichnen. Aber jene neuen Aufgaben haben im Grunde nur immer e i n e kraftvolle und natürliche Wurzel der Kunst nach der anderen abgeschnitten oder unterbunden. Es gilt nun, sich neu zu konzentrieren, auf die wahren Wurzeln zurückzugehen und wieder aus den wahren, den natürlichen und lebendigen Wurzeln der Malerei die Blüte wachsen zu lassen.

Es wäre nun von vornherein sehr merkwürdig, wenn eine Gesinnung, wie die charakterisierte, sich auf das Gebiet der Malerei beschränkte. Eine Gesinnung solcher Art ist stets etwas allgemeines, ist eine durchgehende Geistesverfassung. Wer freilich bei „Expressionismus" nur an bestimmte Farbenstimmungen denkt, wird nicht einsehen wollen, inwiefern auch eine Architektur expressionistisch sein kann. Stellt man sich aber auf den Standpunkt, daß alle künstlerischen Erregungen, die tiefer gehen, gerade in der Architektur als der streng-

sten und reinsten der bildenden Künste einen deutlichen Ausdruck finden müssen, wird man den Gedanken einer expressionistischen Architektur nur natürlich finden.

Wenn es wirklich eine expressionistische Architektur geben soll, so muß es auch eine impressionistische Architektur geben! Soll das im Ernst behauptet werden? Allerdings, nur muß man beim Klange des Wortes „Impressionismus" nicht gerade seine Definierung als Hellmalerei, Bewegungsdarstellung, Kunst des flüchtigen Augenblicks im Sinne haben und nun etwa von einer impressionistischen Architektur ein bewegliches Pendant zu Liebermanns Polospielern erwarten. Der Sinn des Impressionismus liegt, wie wir gesehen haben, viel tiefer. Er heißt: Unterordnung des künstlerischen Schaffens unter eine nicht im Wesen der Aufgabe liegende Vorstellung oder Idee. Und in diesem Sinne nenne ich zum Beispiel die Architektur der Riemerschmidschen Arbeiterhäuser in Hellerau impressionistisch. Ihre Gestaltung ist nicht einzig und allein aus den Gegebenheiten entwickelt, ihre Form ist nicht das organische Produkt der schlichten Tatsächlichkeiten, sondern es ist in ihre Erschaffung hineingemischt ein äußeres, fremdes Element, nennen wir es Rothenburg oder Alt-Nürnberg. Ihm tritt der expressionistische Architekt gegenüber. Dieser steigt in das Wesen seiner Aufgaben ganz tief und ganz gespannt hinab, noch ohne jede Vorstellung

einer bestimmten Ordnung, einer bestimmten Formung. Ihm ergibt sich stets alles aufs neue vom Grund aus, er schafft ganz von innen. Notwendig ist ihm jede Form etwas Einmaliges, weil niemals bei einer neuen Aufgabe die genau gleichen Bedingungen wiederkehren können. — Er hält sich alles fern, was von außen als Formgesetz, als Einfluß, als Macht herantreten könnte. Da seine Häuser ganz von innen heraus werden, müßte eine solche Macht auf sie wirken wie auf eine wachsende Pflanze ein fremdes künstliches Licht.

Wenn es sich zum Beispiel um den Aufbau einer Fassade handelt, so sind die elementaren Kunstmittel: die Wand, als Vorderwand und sichtbare Dachfläche, und ihre Oeffnungen, Türen und Fenster. Dies sind die ersten, die selbstverständlichen, die natürlichen Elemente für das Aeußere eines Hauses, solange Bauen Bauen ist, sind die ganz sachlichen Grundlagen für den Aufbau einer Fassade. Alles andere, griechische Säulen, Frontispize, Barockkartuschen, Karyatiden, Türmchen, ist abgeleitet, ist herangeholt. (Dagegen sind Erker und Balkon an manchen Orten, zum Beispiel in Berlin, nahezu elementare Bedingungen, da sie von der Baupolizei erlaubt und also vom Bauunternehmer absolut gewünscht werden.) Geht nun ein Architekt beim Schaffen seiner Fassade von einem Ensemble griechischer Säulen aus, weil er sie „liebt“, oder von der Idee einer Rokokodekoration oder

einer toskanischen Villa, so gleicht sein Vorgehen prinzipiell dem des impressionistischen Malers. Beide ordnen sie das Leben der elementaren, der sachlichen und daher natürlichen Kräfte einer von außen genommenen Vorstellung unter, sei diese nun die Uebereinstimmung mit einem Eindruck der lebenden Wirklichkeit oder eine von vornherein gewünschte, ganz bestimmte architektonische Wirkung historischer oder sentimentaler Art! Ein solcher Architekt schafft, ob er eine Kirche oder einen Bahnhof oder ein Mietshaus baut, stets nur über anderem Grundriß s e i n e Architektur, s e i n e Formen, s e i n e Gliederungen, s e i n e n Rhythmus! Dem impressionistischen Architekten ist der „Eindruck“, den das fertige Haus auf jeden Fall machen soll, das Prius! Ein typisches Beispiel ist Ludwig Hoffmanns Berliner Stadthaus. Es stand für den Baumeister von vornherein fest, eine Fassade im Stile der italienischen Palazzi zu geben. Nach dem gewählten „Charakter“, der im architektonischen Schaffen durchaus die nämliche Rolle spielt wie ein Naturvorbild für den Maler, bestimmten sich die Maße der Fenster und ihre Anordnung — die nun für die Bureauräume, die im sachlichen Programm der Aufgabe lagen, viel zu klein und viel zu weit voneinander getrennt sind. Die enorme Breite der Pfeiler zwischen den einzelnen Fenstern war freilich absolut notwendig, wenn anders der Eindruck des „Palazzo“ resultieren sollte.

Wie kann man ein solches Bauen, dem der fertige Außeneindruck das oberste Prinzip ist, das rückwärts alle die aus der Sache, aus den Grundlagen, aus dem faktischen Programm fließenden Kräfte unterbindet, besser als mit dem Schlagworte „impressionistisch" bezeichnen? Demgegenüber wählt ein Taut, ein Loos die Maße der Fenster so groß, wie es für ein helles, frohes und lichtes Zimmer zu wünschen ist, und schafft aus ihren Oeffnungen und der verbleibenden Wand sein Kunstwerk. Das Mit- und Gegeneinanderwirken dieser beiden ursprünglichen Elemente muß die Fassade „bilden". Nichts darf von außenher angebracht werden; auch der Schmuck, der natürlich nicht verpönt werden muß, hat sich von innen heraus zu ergeben.

Es dürfte deutlich geworden sein, was wir unter impressionistisch und expressionistisch verstehen — eine Neuorientierung des Denkens und Schaffens! Daß eine solche, wenn anders sie da ist, sich nicht auf die Malerei beschränken kann, darf von vornherein als selbstverständlich gelten. Sie wird sich auf allen Gebieten bewußter geistiger Arbeit zeigen. Es würde ermüden, das hier im einzelnen für alle Gebiete durchzuführen, es seien deshalb nur einige kurze Hinweise gegeben. Die Milieutheorie Taines ist eine impressionistische Kunstlehre, während Wölfflins „Klassische Kunst" einer expressionistischen Methode vorarbeitet. In der Dichtung

haben wir in den Brüdern Mann ein Beispiel. Dem Impressionisten Thomas steht der Expressionist Heinrich gegenüber. Schließlich muß ich die biologischen Untersuchungen I. v. Uexkülls als ihrem Wesen nach expressionistisch bezeichnen.

* * *

Alle Kunstbegeisterung, die kein Verhältnis zur Kunst der eignen Generation, oder auch der kommenden, gewinnen kann und will, hat man ein Recht, mit Skepsis zu betrachten! Wer von Rembrandt schwärmt und über Delaunay lacht, hat sich im ersten Falle nur von dem ungeheuren Glanz des Namens „überzeugen" lassen. Vermöchte er wirklich in Rembrandt das Künstlerische zu empfinden, so könnte er es ja in Delaunay unmöglich übersehen. Ihn leitet in Liebe und Haß nicht die Kunst, sondern die Kunstgeschichte! Wäre das zeitliche Verhältnis zufällig umgekehrt, — er schwärmte von Delaunay und lachte über Rembrandt! Zu denen gehört er, die vor fünfzig Jahren über Manet, von fünfhundert Jahren über Donatello, die zu jeder Zeit über das, was neu heraufkam, aus vollem Herzen und mit anhaltender Begeisterung gewiehert haben. Heute geben dem Philister den dankbarsten Stoff zur jauchzenden Heiterkeit die Expressionisten und Kubisten.

Wer billig denkt, kann dem Philister seinen erbitterten Kampf gegen die neue Kunst nicht ernstlich verübeln! Er schlägt sich um seine Existenz! Denn kommt die neue Kunst empor, dann ist es mit seiner fröhlichen und bequemen Herrschaft vorbei. Ein ungeheurer Ernst steckt in der Bewegung, die da heraufzieht, eine Menschlichkeit, für die nicht jeder das Maß hat, eine Geistigkeit, die für alle, denen Kunst nur ein bißchen Technik und ein bißchen Geschmack ist, ganz gewiß ungenießbar bleibt! Der Sieg der neuen Kunst bedeutet nicht die lächerliche Kleinigkeit einiger ungewohnter Linien und Farben — sie würde man sehr bald als Kunstgewerbe seiner „Modernität" assimiliert haben! — sondern nicht weniger als eine wahrhafte Renaissance!

Es ist stets sehr leicht, den Propheten, der zu einem hohen Ausdruck greift, mit ironischen Fragen zur Zielscheibe seines sogenannten Humors zu machen, denn die Blüte der neuen Kunst werden wir alle kaum erleben! Aber wie es Kunstfreunde gibt, welche das herbe und jugendliche Quattrocento dem raffaelischen abgeklärten sechzehnten Jahrhundert vorziehen, so neide ich den nach uns Kommenden ihre vollere Reife nicht. Das gerade ist das Hinreißende, zu sehen, wie die neue Kunst Tag für Tag trotz allem Spott und Hohn an Boden gewinnt! Noch stehen wir wie einst die Gozzolis, die Masaccios, die Lippis, in der

Zeit der Eroberung, des Kampfes! Und für die Teilnahme an diesem Wachsen und Vorwärtsdringen verzichte ich auf ein paar spätere Meisterwerke nicht allzu schweren Herzens!

Den Vergleich mit den Künstlern des fünfzehnten Jahrhunderts möchte ich freilich nur historisch, nicht künstlerisch verstanden wissen! Die Stellung der Kandinskys, der Marcs, der Campendonks zu ihrem Ideal und zu dessen Erfüllung ist der Stellung der Gozzolis und Castagnos zu dem ihren vergleichbar, nicht aber ist es das künstlerische Ideal hier und dort! Darin erscheinen vielmehr die beiden Gruppen als Antipoden. Mit Masaccio beginnt jene Periode der Kunst, die durch fünf Jahrhunderte den Realismus zum Ziele nahm, die Perspektive in ihren Dienst stellte, Anatomie studierte, und in ihrer Unterordnung unter den Begriff der wissenschaftlichen Richtigkeit schließlich zum Impressionismus gelangte, über den hinaus es in gleicher Richtung keine Möglichkeit gibt. Aber deshalb ist der Impressionismus noch längst nicht in Zeit und Ewigkeit unser Schicksal! Der Realismus ist die *eine* große Möglichkeit der Kunst wie der Philosophie — der Idealismus ist die andere, die nicht weniger berechtigt ist, ja manchem als die tiefere und menschlichere erscheint! Wie wenig versteht der die Zeichen der Zeit, der in den Bildern der Expressionisten die Verrenkungen dekadenter Snobisten sieht — das gerade Gegenteil ist

der Fall! Eine ncue Blüte des Idealismus kündigt sich an. Allen, die in der Philosophie und in der Musik Freunde des Idealismus sind, möchte ich es mit allem Nachdruck zurufen, daß hier eine bildende Kunst von idealistischem Schlage um ihr Dasein ringt! Daß sie sich durch die höhnischen Ausfälle derer, die den plattesten Positivismus vertreten, nicht möchten ins Wanken bringen lassen! Die neue Kunst ist die Parallele zur Philosophie eines Bergson, sie steht den Ideen eines Plato näher als den Rezepten eines Ostwald. Es sollten alle zusammenstehen, die für eine große und tiefe geistige Bewegung von völlig idealistischem Gepräge Achtung und Verständnis besitzen!

Wir müssen uns von vielen altgewohnten Begriffen frei machen, wenn wir der neuen Kunst gerecht werden wollen. Das wird manchem schwer fallen, denn die Begriffe, die dem Erleben dieser Werke entgegenstehen, sind rund fünfhundert Jahre alt, und nicht jeder ist, wie der Historiker, sich stets des ungeheuren Komplexes von Kunst bewußt, der den zeitlich bedingten Begriffen unserer letzten Entwicklung nie und nimmer je entsprochen hat! Von jenen Begriffen aber müssen wir frei kommen, schon deshalb, weil in der Kunst nun einmal nicht der Begriff, sondern das Erleben entscheidet! Auch der wahre Genuß der früheren Kunst, eines Raffael, eines Rembrandt, würde da-

mit nur gewinnen, nichts verlieren. Nietzsches Wort aus den „Unzeitgemäßen Betrachtungen" ist noch immer zeitgemäß: „Dadurch daß Ihr vorwärts seht, ein großes Ziel Euch steckt, bändigt Ihr zugleich jenen üppigen analythischen Trieb, der Euch jetzt die Gegenwart verwüstet und alle Ruhe, alles friedfertige Wachsen und Reifwerden fast unmöglich macht. Zieht um Euch den Zaun einer großen und umfänglichen Hoffnung, eines hoffenden Strebens. Formt in Euch ein Bild, dem die Zukunft entsprechen soll, und vergeßt den Aberglauben, Epigonen zu sein!"

Albert Nauck / Berlin SW 48